通过历史见证音乐，从音乐中聆听历史

——亚利克斯·罗斯《其余皆是噪音 :聆听 20 世纪》述评

| 文 > 宫宏宇

2007 年 10 月，《纽约客》乐评人亚利克斯·罗斯 (Alex Ross) 的首部专著《其余皆是噪音 ：聆听 20 世纪》(*The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York:Farrar, Straus & Giroux，2007) 精装本 (以下简称《噪音》) 问世。这部长达 624 页 (平装本由于增加了音响唱片目录篇幅更大) 的著作在纽约上市后，刹那间成为坊间讨论的热门话题。不仅受到严肃音乐界专家学者的同声喝彩，同时还广受流行音乐界当红乐手 (如 Björk滚石乐队) 的青睐，就连普通的音乐爱好者也赞不绝口。除成为 2007 年度《纽约时报》十大畅销书之一外，同时还荣登《华盛顿邮报》、《经济学家》、《新闻周刊》、《波士顿环球报》等最佳畅销书排行榜。评论界的赞誉不说，所得的大的奖项就有 :“2007 年美国国家评论界书评奖”、“2008 年普利策奖非小说类决赛书”等。2008 年 3 月，此书英国版精装本在伦敦问世后，同样引起英国评论界的广泛关注。苏格兰诗人、小说家约翰·伯恩赛德 (John Burnside) 称其关于上世纪音乐与社会生活关系的叙述“绝对地扣人心弦”，“无论是有关 20 世纪音乐本身的描述，还是作为政治对艺术影响的警戒性的叙述，《噪音》都可称得上一本极其精彩的书”。[①] 英国老牌报纸《卫报》(The Guardian) 评其为 2008 年度书首奖，颁发奖金一万英镑。[②] 评论界的赞誉自然带动了书的销售，美国版精装本一出，即告售罄，不到半年竟重印八次，打破了美国音乐类书籍历年的发行记录。为满足读者的要求，麦克米兰公司属下的皮卡多 (Picador) 出版社于 2008 年 10 月发行了此书的平装本。此书的译本在巴西和荷兰都已出现。德文、法文、西班牙文、意大利文、葡萄牙文、捷克文、波兰文、克罗地亚文、土耳其文、韩文、日文和希伯来文译本也将陆续出版。中文版将由广西师范大学出版社出版。

西方关于 20 世纪音乐的各类论著在数量上虽说没有像论述 18、19 世纪古典和浪漫主义音乐那样车载斗量，但也绝谈不上缺乏。早期的作曲家传记和专题性研究不提，仅概述性著作就有多部。如在 20 世纪 20 年代中期就有麦尔斯 (Rollo H. Myers) 的《现代音乐》[③]和

① 见 John Burnside 有关此书的书评，刊载在*Scotland On Sunday* (16 March,2008) .

② Charlotte Higgins,“Resounding Guardian First Book Award Victory for *The Rest Is Noise*”,*The Guardian* (Wednesday 3 December 2008) .

③ Rollo H. Myers, *Modern Music: Its Aims and Tendencies* (The Music-Lover's Library, Series II. London: Kegan Paul,1924) .

泰森(George Dyson)的《新音乐》在伦敦问世[④]。30、40年代有兰伯特(Constant Lambert)的《音乐,嗬!》[⑤]、鲍尔(Marion Bauer)的《20世纪音乐》[⑥]、麦尔斯的《现代世界中的音乐》[⑦]、格拉夫(Max Graf)的《现代音乐》[⑧]、萨拉泽(Adolfo Salazar)的《我们时代的音乐》[⑨]。50、60年代有德莫兹(Norman Demuth)的《20世纪音乐趋向》[⑩]、卡尔肖(John Culshaw)的《一个世纪的音乐》[⑪]、米勒斯(Wilfrid H. Mellers)的《浪漫主义与20世纪》[⑫]、赫代尔(André Hodeir)的《德彪西之后的当代音乐巡礼》[⑬]、汉森(Peter S. Hansen)的《20世纪音乐概论》[⑭]、麦克里斯(Joseph Machlis)的《当代音乐概论》[⑮]、奥斯汀(William W. Austin)的《从德彪西到斯特拉文斯基的20世纪音

---

④ George Dyson, *The New Music* (London:Oxford University Press,1926).乔治·泰森(1883—1964),英国作曲家、英国皇家音乐学院教授。

⑤ Constant Lambert, *Music Ho! A Study of Music in Decline* (London:Faber and Faber,1934;Penguin,1948;London:Faber,1966,London:Hogarth,1985)。兰伯特(1905—1951)是英国作曲家、指挥家、评论家,他的《音乐,嗬!》一书从当事人的角度以其犀利的笔触和诙谐幽默的风格对截止于30年代中的20世纪音乐进行了概括性的阐述。此书出版后影响很大,多次再版,直到20世纪80年代中期还有再版。

⑥ Marion Bauer, *Twentieth Century Music: How It Developed, How to Listen to It* (1934, New York: G.P.Putnam's Sons,1947).玛利恩·鲍尔(1887—1955)是美国作曲家,曾为序列和电子作曲先驱巴比特(Milton B.Babbitt,1916—)的老师。

⑦ Rollo H.Myers, *Music in Modern World* (London: Arnold, 1939).

⑧ Max Graf, *Modern Music:Composers and Music of Our Time* translated by Beatrice R.Maier (New York:Philosophical Library,1946).麦克思·格拉夫(1873—1958)是奥地利作曲家、乐评家、心理分析家,曾在纽约居住。

⑨ Adolfo Salazar, *Music in Our Time–Trends in Music since the Romantic Era*. Translated from the Spanish by Isabel Pope (New York:W.W.Norton,1946).萨拉泽(1890—1958)是旅居墨西哥的西班牙音乐学家。

⑩ Norman Demuth, *Musical Trends in the 20th Century* (London:Rockliff,1952; Westport,Conn.: Greenwood Press, 1975).诺尔曼·德莫兹(Norman Demuth,1898—1968)是英国作曲家、音乐学家。

⑪ John Culshaw, *A Century of Music* (London:Dobson, 1952).约翰·卡尔肖(John Culshaw,1924—1980)是英国著名唱片及电视节目制作人。

⑫ Wilfred Mellers, *Romanticism and the twentieth century (from 1800)* (London:Rockliff,1957). 迈勒斯(1914—2008)是英国音乐学家。虽然他主要的学术领域是法国古典传统,特别是对巴洛克时代的法国键盘乐器之父弗朗索瓦·库普兰(Francois Couperin,1668—1733)和普朗克(Francis Poulenc)的研究颇有造诣,但他对当代音乐也很有洞见。在其后来出版的《反动与革命》(*Reaction and Revolution 1900—1945,The Modern Period*.Poulshot:Sussex Tapes,1982)一书中,他先通过瓦格纳和勋伯格来讨论19世纪末20世纪初音乐语言的激进性变迁,然后再叙述20世纪上半叶其他较温和的音乐语言和爵士乐音乐语汇。作为英国人,迈勒斯自然对自己本民族的作曲家情有独钟,这从他后来出版的关于英国作曲家威廉姆斯和格兰杰的两本专著中即可窥见一斑。见 Wilfred Mellers, *Vaughan Williams and the Vision of Albion* (London:Barrie & Jenkins,1989); *Percy Grainger,1882—1961* (Oxford,New York: Oxford University Press,1992)。迈勒斯论普朗克的专著也于1993年由牛津大学出版社出版。

⑬ André Hodeir, *Since Debussy: A View of Contemporary Music*, translated by Noel Burch (New York: Grove Pres,1961).赫代尔为法国人,以研究爵士音乐闻名。

⑭ Peter S. Hansen, *An Introduction to Twentieth Century Music* (Boston: Ally and Bacon,1961)。此书国内有孟宪福的中译本,人民音乐出版社1981(上)、1986(下)年出版。

⑮ Joseph Machlis, *Introduction to Contemporary Music* (New York:W.W.Norton,1963;1979)。麦克里斯(1906—1998)曾任纽约皇后学院音乐教授长达35年,退休后也曾在朱莉亚特音乐学院任教,他最著名的著作是出版于1955年的《音乐欣赏》(*The Enjoyment of Music: An Introduction to Perceptive Listening*, New York:Norton,1955)。此书曾再版无数次,最近一版为2007年5月。

乐》⑯、萨尔兹曼（Eric Salzman）的《20 世纪音乐概论》⑰、施图根施密特（Hans H. Stuckenschmidt）的《20 世纪音乐》⑱。70 年代有培瑟（Joan Peyser）的《新音乐》⑲，施图根施密特的《20 世纪作曲家：德国和中欧》⑳，布瑞（Trevor Bray）的《20 世纪音乐：1900—1945》㉑、《当代音乐：个案研究》㉒、《音乐与当今社会》㉓，布林德尔（Reginald S. Brindle）的《新音乐：1945 年以来的先锋派》㉔，惠托尔 Arnold Whittall）的《第一次世界大战以来的音乐》㉕，格里菲斯（Paul Griffiths）的《从德彪西到布列兹——先锋音乐简史》㉖，李伯曼（Samuel Lipman）的《现代主义之后的音乐》㉗和由民族音乐学家奈特尔（Bruno Nettl）参与写作的《当代音乐与文化》㉘。80 年代的有马丁（William R. Martin）与卓森（Julius Drossin）合著的《20 世纪音乐》㉙、西姆斯（Bryan R. Simms）的《20 世纪音乐的风格与结构》㉚、沃特金斯（Glenn Watkins）的《20 世纪音乐的音响》㉛、赖斯特（Joel Lester）的《20 世纪音乐分析方法》㉜、达尔豪斯《勋伯格与新音乐》的英文本㉝等。90 年代影响较大的有摩根（Robert Morgan）的《20 世纪音乐：现代欧美音乐风格史》㉞和他编辑的《从第一次世界大

---

⑯ William W. Austin, *Music in the 20th Century from Debussy through Stravinsky* (New York:W.W.Norton,1966).威廉姆·奥斯汀(1920—2000)生前为美国康乃尔大学音乐教授，毕业于哈佛大学，对 20 世纪音乐颇有研究，他 1950 年的博士论文为《20 世纪音乐的和声节奏》。他还是达尔豪斯(Carl Dahlhaus,1928—1989)《音乐美学》(*Esthetics of Music*)一书的英文译者。

⑰ Eric Salzman, *Twentieth-Century Music:An Introduction* (Englewood Cliffs, NJ:Prentice-Hall Inc.,1967)。萨尔兹曼(1933—)是美国作曲家、评论家、剧院经理，写此书时他是纽约皇后学院助教。

⑱ Hans H. Stuckenschmidt, *Twentieth Century Music*, translated by Richard Deveson (New York: McGraw-Hill Book Co.,1969;London,Weidenfeld & Nicolson,1969). 此书国内有汤亚汀译自理查·戴维松英译本的中译本，人民音乐出版社1992 出版。

⑲ Joan Peyser, *The New Music* (New York: Delacorte Press, 1971).

⑳ H. H. Stuckenschmidt, *Twentiet-Century Composers, Volume II: Germany and Central Europe* (New York: Holt, Rinehart and Winston,1970).

㉑ Trevor Bray, *Twentieth-Century Music* 1900-1945 (The Open University Press,1974).

㉒ Trevor Bray, *Contemporary Music: Case Studies* I & II (The Open University Press,1974).

㉓ Trevor Bray and Richard Middleton, *Music and Society Today* (The Open University Press, 1974).

㉔ Reginald Smith-Brindle, *The New Music:The Avant-Garde since 1945* (London;New York:Oxford University Press, 1975).此书国内有黄枕宇译本，人民音乐出版社 2001 年出版。

㉕ Arnold Whittall, *Music Since the First World War* (London,1977).

㉖ Paul Griffiths, *A Concise History of Avant Garde Music, from Debussy to Boulez* (New York:Oxford University Press,1978).

㉗ Samuel Lipman, *Music after Modernism* (New York: Basic Books,1979).

㉘ Charles Hamm, Bruno Nettl, Ronald L. Brynside, *Contemporary Music and Music Cultures* (Englewood Cliffs, N.J.,Prentice-Hall, 1975).

㉙ William R. Martin and Julius Drossin, *Music of the Twentieth Century* (Englewood Cliffs, NJ:Prentice-Hall, 1980).

㉚ Bryan R. Simms, *Music of the Twentieth Century: Style and Structure* (New York and London: Schirmer/Macmillan,1986).

㉛ Glenn Watkins, *Soundings: Music in the Twentieth Century* (New York and London: Schirmer/Macmillan,1988).

㉜ Joel Lester, *Analytical Approaches to Twentieth-Century Music* (New York and London:Norton,1989).

㉝ Carl Dahlhaus, *Schoenberg and the New Music* Translated by Derek Puffett and Alfred Clayton (Cambridge University Press,1987).

㉞ Robert Morgan, *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America* (New York: Norton,1991).

战到现今的音乐》等几本书[35]。较专业性的概论性书籍包括考斯特卡(Stefan Kostka)的《20 世纪的音乐的素材与技巧》[36]、安特考列兹(Elliott Antokoletz)的《20 世纪音乐》[37]、希姆思(Bryan R Simms)的《20 世纪音乐:风格与结构》[38]、伯格(David Burg)的《20 世纪钢琴音乐》[39]、奥立佛(Michael Oliver)的《20 世纪音乐之旅》[40]、惠托尔在其旧著《第一次世界大战以来的音乐》(伦敦 1977)基础上改写而成的《20 世纪音乐创作》[41]。近年来西方有关 20 世纪音乐的出版继续呈上升之势,专题研究和传记不算,仅剑桥大学出版社推出的断代史就有多部。如 2003 年出版的惠托尔的《探索 20 世纪音乐:传统与创新》[42]、2004 年出版的由来自欧美等国 27 位学者撰稿的《剑桥 20 世纪音乐史》[43]等。此外,欧美的一些大学出版社近年来也出版了一些专著。如阿姆斯特丹大学出版社出版的已故荷兰当代作曲家莱乌(Ton de Leeuw)的《20 世纪音乐:要素和结构的研究》[44]、牛津大学出版社出版的梅布瑞(Sharon Mabry)的《探索 20 世纪声乐》[45]、美国加州大学出版社出版的佛里希(Walter Frisch)的《德国现代主义:音乐与艺术》[46]、芬克(Robert Fink)的《重复我们自己:作为文化实践的美国简约派音乐》[47]等。

有关 20 世纪音乐的著述虽然称得上汗牛充栋,但能成为畅销书的却极其罕见。对大部分听众来说,20 世纪音乐作品本身就很难理解,有关其著述就更乏人问津了。特别是像上面提到的八百多页的《剑桥 20 世纪音乐史》不要说是普通的读者,就是专业音乐人士也不免望而生畏[48]。但亚利克斯·罗斯的《噪音》却是一个令人惊喜的例外。《噪音》之书名有两个来源:一是来自莎士比亚《哈姆雷特》最后一幕哈姆雷特的一句台词"其余皆为沉默";二是取自凯奇的一段话:"无论在哪儿,我们所听到的大都是噪音。当你不去理它时,噪音就会打扰你。但当你聆听时

㉟ Robert Morgan, *Anthology of Twentieth Century Music* (New York: Norton, 1992).Robert Morgan ed., *Modern Times from World War I to the Present* (Basingstoke: Macmillan, 1993).

㊱ Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (Englewood Cliffs: Prentice Hall,1990).

㊲ Elliott Antokoletz, *Twentieth-Century Music* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1992).

㊳ Bryan R Simms, *Music of the Twentieth Century: Style and Structure* (New York: Schirmer Books; London: Prentice Hall International, 1996), 2nd ed.

㊴ David Burg, *Twentieth Century Piano Music* (New York:Schirmer Books;Toronto:Collier Macmillan Canada;New York:Maxwell Macmillan International,1990).

㊵ Michael Oliver ed., *Settling the Score: A Journey through the Music of the Twentieth Century* (London:Faber, 1999).

㊶ Arnold Whittall, *Musical Composition in the Twentieth Century* (Oxford:Oxford University Press,1999).惠托尔是当代比较活跃的英国音乐学家,以研究勋伯格、布里顿、韦伯恩以及其他二十世纪作曲家的作品闻名。

㊷ Arnold Whittall, *Exploring Twentieth-Century Music: Tradition and Innovation* (Cambridge & New York:Cambridge University Press,2003).

㊸ Nicholas Cook,Anthony Pople,*The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (Cambridge & New York: Cambridge University Press,2004).

㊹ Ton de Leeuw (1926—1996), *Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005).

㊺ Sharon Mabry, *Exploring Twentieth-Century Vocal Music: A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire* (Oxford; New York: Oxford University Press,2002).

㊻ Walter Frisch,*German Modernism: Music and the Arts* (Berkeley:University of California Press,2005).

㊼ Robert Fink, *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice* (Berkeley:University of California Press, 2005).

㊽ 关于此书可参见 Richard Taruskin,"Speed bumps", *19th Century Music*, Vol. 29,No.2 (2005),pp.185—207.

就会发现噪音会是如此令人痴迷”[49]。在《噪音》一书中,罗斯想要做到的不仅仅是对20世纪的音乐作品予以综述,更主要的是想通过音乐来解读20世纪的动荡的历史。用他自己的话说:“这是本关于音乐作品在20世纪的命运的书”(第514页)。这里他融传记、历史、音乐批评、社会学、美学、心理学等方法为一体,试图对20世纪艺术音乐(包括古典、爵士、流行、电影)作曲家所经历的“文化困境”(cultural predicament)(第185页),进行非目的论的、多层面、多纬度地剖析。这里所谓的“文化困境”涵义颇广,不仅仅指20世纪艺术家对传统美学理念的态度、对艺术根本定义的理解,还包括政治对文化的干涉、现代性的侵蚀、商业化的泛滥、大众娱乐的兴起与古典音乐的日益边缘化、音乐价值与功能之间的断裂、科技的发展与音乐艺术的多样化等一系列20世纪作曲家所普遍面对的危机。

以往20世纪音乐著述的写法大都遵循或由作曲家或由学者事先设定好的格局。这些格局在早期的时候不外乎是现代主义、印象主义、表现主义、新古典主义、序列主义、爵士乐、民俗主义、先锋派与实验音乐等。对无法归入上述各类的作曲家和音乐现象(如西贝柳斯、拉赫玛尼诺夫、巴伯、布里顿、电影音乐等)或束手无策,或听之任之。近年来的有关著述除增加了偶然音乐、电子音乐、简约主义、拼贴音乐、第三潮流、唯音音乐、简约主义和后简约派等类目外,其写作套路并没有根本的改变。罗斯显然清楚地意识到音乐的发展不可能这样循规蹈矩。在他看来,标签有其指路的功用,但也有使问题简单化的副作用。他把《噪音》的副题定为“聆听20世纪”,而不是“聆听20世纪音乐”就是要强调音乐与社会、音乐与历史、音乐与政治紧密关系的意思。在他看来,要理解20世纪音乐,首先要了解20世纪的社会、历史与政治。同样,要想全面深入地了解20世纪的社会变迁和政治流变,音乐应为指南。在接受英国《卫报》2008年度书首奖后,他对记者说:“此书其实旨在叙述作曲家与其时代的冲突与碰撞,通过20世纪的音乐你可以得到一种发自肺腑的、生活在20世纪的真切地感受”[50]。用罗斯自己的话说,“由于作曲家已经渗透到了现代生存方式的每一个层面,他们的创作只有在尽可能大的画布上才能得到展现”(第xii页)。所以《噪音》一书所叙述的就不仅仅是作曲家生平事迹及其作品,而是包括政治家、独裁者、赞助人、乐评家、作家、舞蹈家、电影制作人和各式听众在内的更为广阔的社会层面(第xii页)。他之所以这样包罗万象,是因为从根本上来讲他不赞同音乐为最纯粹的、最不受政治、战乱、种族冲突、经济等因素影响的艺术形式的说法。这对于持音乐自律论观点的读者来说,一定会失望的。在罗斯看来,正是因为音乐不可言喻的本质使其更容易被利用来达到意识形态和政治目的。他用具体的事例生动地展示,20世纪的音乐文化不仅与政治家(罗斯福、肯尼迪)、独裁者(希特勒、墨索里尼、斯大林)、文化官僚(戈培尔、日丹诺夫、卢那察尔斯基)有着千丝万缕的联系,与赞助音乐事业的施主(罗斯福夫人)、试图控制作曲家谱写什么音乐的公司或企业总裁、企图裁定音乐风格的知识精英(阿多诺)、与作曲家在孤寂的探索之路上行走的画家(毕加索、波洛克、康定

---

[49] John Cage, *Silence:Lectures and Writings by John Cage* (Wesleyan University Press,1973),p.3.

[50] Charlotte Higgins, “Resounding Guardian first book award victory for The Rest Is Noise”http://www.guardian.co.uk/books/2008/dec/03/guardian- first- book- alex- ross- rest- is-noise, retrieved Monday, June 15,2009.

斯基)、剧作家(布莱希特)、作家(托马斯·曼、乔伊斯、伍尔芙)、诗人(约翰·多恩、斯坦芳·乔治、奥登)、舞蹈家(尼金斯基)、电影制作人、各式各样的时而为作曲家狂欢、时而为作曲家喝倒彩、时而对作曲家所作所为漠不关心的听众也有直接的联系。此外,意识形态的差异、科技的发展(特别是20世纪初录音工业的兴起直接加速了音乐大众化的进程)、二次世界大战及战后的东西方对峙、后殖民时代的移民潮、现代化所引发的深层的社会转变等都是影响20世纪音乐发展的重要因素。

《噪音》深受读者欢迎的一个突出的原因是它的可读性。它所针对的读者并非仅是那些精通古典音乐的专家学者,还包括非专业但对音乐发展有兴趣的人士(第xiii—xiv页)。罗斯虽然对现代音乐理论家阿多诺和德国20世纪最著名的现实主义作家、人道主义者托马斯·曼的著作非常熟悉(特别是对后者的《浮士德博士》,事实上《噪音》的第二章就是用《浮士德博士》的故事为框架的),但在行文上却极为简洁流畅,遣词用句绝不堆砌造作,丝毫不给人以艰深晦涩之感。即使是以文笔流畅闻名的《经济学家》周刊也称罗斯"几乎有一种令人难以置信的把音乐用文字表述出来的天赋。没有另外一个用英文写作的乐评家会像他那样有效地解释你为什么会喜欢一首作品,或引得你对一首曲子做重新思考,或激发你马上上网去购买唱片"。[51] 但罗斯不仅仅是以文笔取胜,他汇集文献与图片音响资料之功力也令人信服。这从其网址上提供的参考书目就可看出。在长达38页的参考书目中,不仅有原始的档案资料、作曲家通讯录、未发表和发表的私人文件,还有最新的专题论文和研究专著。连写过《作为戏剧的歌剧》等多部著作的加州大学伯克利分校荣休教授约瑟夫·科尔曼(Joseph Kerman)也不得不承认罗斯阅读面之广和其对音乐的悟性之强。[52] 罗斯综合百家观点、提纲挈领的叙述能力也非寻常人可比,举凡一言一事,一人一物,他都摆布得四平八稳,交代得一清二楚。虽然在材料上他对其他学者的成果多有借鉴,但他的结论却往往在平实中有创见,在创见中又极具启发与说服力。就连出版过《巴托克的室内乐》及三大部研究斯特拉文斯基专著的英国音乐学家威尔士卡迪夫大学教授沃尔什(Stephen Walsh)也深为《噪音》新奇的叙述方式折服,在《华盛顿邮报》上撰文推荐。[53]

《噪音》一书以时间为序分为三大部分:1900—1933;1933—1945;1945—2000。虽然涵盖的时段为整整一百年,但最引人入胜的是关于上世纪前80年的叙述。具体地说,是从理查德·斯特劳斯《莎乐美》1906年5月16日在奥地利城市格拉茨(Graz)的上演开始,以约翰·亚当斯《尼克松在中国》1987年10月22日在休士敦的首演为结束。20世纪世界的各种不同类型的作曲家、艺术家、哲学家、文人骚客等穿插于他文笔所重绘的历史画卷之中,每人皆各具个性,生平事迹多姿多彩,读来不亚于一部好的小说。曾几何时,法国史学界及美国人类学界均有"浓描"(think description)一说,但近年来西方学界受后现代文化研究理论的影响多走解析之路。但罗斯能博采众长,把细节交织在宏观视野之中,让人看后不禁拍案叫绝。

---

[51] "Music,War and Politics Intertwined",*The Economist* (October 27,2007),p.102.

[52] Joseph Kerman,"Sound and Vision",*The New Republic* (December 31,2007),pp.39—41.

[53] Stephen Walsh,"Outside the Boxes:A History of Modern Music That Does not Respect Convention",*Washington Post* (November 25,2007).

生于1968年的亚利克斯·罗斯并非音乐学院科班出身，也说不上有什么家传。父母皆是矿物学家，对音乐只是爱好而已。他上的是哈佛大学，但专业不是音乐，而是英语和历史。罗斯虽然从小学习音乐（他学过钢琴、音乐史、作曲理论，他的老师既对贝多芬、舒伯特、肖邦的作品了如指掌，又对斯克里亚宾、巴托克、贝尔格的音乐情有独钟），也曾有过成为作曲家的梦想，但最终还是选择了乐评人这个行业。1996年他开始担任《纽约客》专职乐评人。此前，他也曾为《纽约时报》撰写过乐评。他的乐评在《新共和》（The New Republic）、《通用语》（Lingua Franca）、《伦敦书评》（The London Review of Books）等其他报刊上也都刊登过。能担当《纽约客》专职乐评人这个职位是很了不起的，他之前担当此职的有反对无调性音乐的萨金特（Winthrop Sargeant，1903—1986）、曾写过《泰晤士赫德森20世纪音乐百科全书》、《现代音乐及其之后之发展》、《简明西方音乐史》、《新企鹅音乐词典》[54]等书的格里菲斯（Paul Griffiths）和以研究歌剧的著名音乐编年史家安德鲁·波特（Andrew Porter）[55]。但罗斯也不失众望，《纽约书评》（The New York Review of Books）的资深编辑鲍波·塞尔沃斯（Bob Silvers）就对罗斯有过非常高的评价，他说："每一代都会出一位杰出的古典音乐乐评家，这一代的就是亚利克斯·罗斯。"[56]由于罗斯不是学术界的人士，所以他写的东西没有那么多的"冬烘气"，直感性强，但不乏睿智。或许正是因为他不在学界供职，他的《噪音》不似学院派学者那样注重理论（如惠托尔在《探索20世纪音乐：传统与创新》一书中受阿多诺理论影响，对"极性"[polarity]理论的阐述），更不似时下一些时髦的学者那样，喜欢在理论上耍花活儿（近期出版的此类书可见西撒玛[Hisama]生搬硬套女权主义理论对20世纪中期三位美国女作曲家所做的论述[57]。《噪音》不遵循一般专著的写作惯例，没有设"导论"来树立理论框架，也没有用很多篇幅综述前人之研究成果。只在"序言"中开宗明义地点破主题，表明其书所关注的问题。罗斯坦陈《噪音》很大的一部分来自他多年来为《纽约时报》（The New York Times）和《纽约客》（New Yorker）写的乐评。但即使如此，其成书过程也经历了近七年——2000年开始，2005年基本完成，但因为篇幅巨大，他又用了近两年的时间，砍掉了一半儿后才定稿。此书虽是他的第一本专著，但读起来丝毫没有不成熟感。对作曲家及其作品的分析也丝毫不逊于音乐学专业毕业的博士生。曾出版过《20世纪音乐编年》[58]一书的美国伊利诺斯大学音乐学教授波班克（Richard Burbank）称赞《噪音》为20世纪音乐"一本令人惊叹的新书"[59]。《修补裂痕：音乐的现代性危机及后现代状况》的作者休伊特（Ivan Hewett）对此书中处处可见的洞见

[54] Paul Griffiths, *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th-Century Music* (London: Thames and Hudson, 1986); *Modern Music and After* (Oxford; New York: Oxford University Press, 1995); *A Concise History of Western Music* (Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2006); *The New Penguin Dictionary of Music* (London: Penguin, 2006).

[55] Andrew Porter 曾任伦敦《音乐时报》（The Musical Times）编辑，也曾为《金融时报》（The Financial Times）撰写乐评。上世纪七八十年代任《纽约客》专职乐评达20年之久。

[56] 转引自 Alan Rusbridger, "Sound and vision" *The Guardian* (19 March 2008).

[57] Ellie M. Hisama, *Gendering Musical Modernism: The Music of Ruth Crawford, Marion Bauer, and Miriam Gideon* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

[58] Richard Burbank, *Twentieth Century Music* (New York: Facts on File, 1984).

[59] 见波班克为《噪音》所做书评，载 Notes (September 2008), p.75.

更是赞不绝口。[60]就连特别喜欢与人论战的、曾出版过《穆索尔斯基》、《斯特拉文斯基与俄国音乐传统》、《通过音乐界定俄国》、《牛津西方音乐史》、《俄国音乐论》[61]等专著的加州大学伯克利分校音乐学教授塔茹斯基（Richard Taruskin）对《噪音》也极为推崇，称其所取得的成就"了不起"（见《噪音》封底）。

作为纽约大都会的专业古典音乐评论员，罗斯所接触的音乐作品自然远超过20世纪所涵盖的曲目。但他自己早期的音乐趣味却仅限于严格的古典乐派。用他自己的话，他小时候常听的无非是巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、勃拉姆斯等古典乐派的音乐，最爱的是贝多芬的《英雄交响乐》（关于罗斯早年的音乐趣味及训练，可参见他2004年2月16日发表在《纽约客》上的长篇自传体文章）[62]。《噪音》一书中所论述的现代派音乐和流行音乐他是绝对不听的。不但不听，还颇看不起，所以当他的兄弟对甲壳虫乐队的音乐如痴如醉时，他都会呈现一副不屑一顾的表情。直到进了哈佛大学加入了学校小广播电台之后，他才意识到自己的视野是多么的狭隘，才开始接触通俗音乐、爵士乐、摇滚乐，听德奥古典作曲家以外的当代作曲家的作品。这时他参与主编的节目不仅包括海顿、莫扎特、贝多芬的经典作品，还有意识的包括肖斯塔科维奇、尼尔森（Carl Nielsen，1865—1931）的探索性作品。在《噪音》一书中，他对李格第的各类试验性作品及其在好莱坞大片中的运用、彭德雷茨基作品（特别是《广岛受难者挽歌》、《圣路加受难记》、《奥斯威辛清唱剧》）高度个性化的风格都有涉及。对希腊作曲家兹纳克斯（Iannis Xenakis，1922—2001）、匈牙利犹太裔作曲家李格第（György Ligeti，1923—2006）、波兰作曲家路托斯劳斯基、彭德雷茨基（Krzysztof Penderecki，1933—）、日本作曲家武满彻（1930—1996）、英国作曲家塔文纳（John Tavener，1944—）、爱沙尼亚的帕尔特（Arvo Pärt，1935—）等其他20世纪作曲家的作品也有论述。就连曾侯乙编钟、"文革"样板戏、吴祖强、周龙、郭文景、谭盾、陈怡、盛宗亮等也不错过。不过，他对华裔音乐家只是简略的提及，其根据的资料来自梅文诗、蔡金冬夫妇的通俗介绍性读物《红色狂想曲：西方古典音乐在中国是怎样生根发芽的》[63]。对以论述中国大陆"新潮音乐"为主的梅嘉乐（Barbara Mittler）的《危险的旋律：音乐政治在1949后的香港、台湾、中国大陆》似乎没有注意到。[64]最为遗憾的是，他对颇有影响的周文中只字未提，对齐尔品父子的作品也没有涉及到。

《噪音》和其他论述20世纪音乐的书不同，全书没有一个谱例，但音乐却无处不在，且不缺乏音乐分析。这似乎很奇怪，但是，读者只需上罗斯提供的网址[65]就可以理解为什

---

[60] Ivan Hewett, "Modern Music is More than Noise", *The Daily Telegraph* (23 May, 2008).

[61] Richard Taruskin, *Musorgsky: Eight Essays and An Epilogue* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993); *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra* (Berkeley: University of California Press, 1996); *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997); *The Oxford History of Western Music* (Oxford; New York: Oxford University Press, 2005), 6 vols; *On Russian Music* (Berkeley: University of California Press, 2009).

[62] Alex Ross, "Listen to This", *New Yorker* (February 16, 2004).

[63] 关于此书可参见笔者拙文《从利玛窦到李德伦——西方古典音乐在中国》，《中国音乐学》2005年第4期，第138—140页。

[64] Barbara Mittler, *Dangerous Tunes: The Politics of Music in Hong Kong, Taiwan, and the PRC since 1949* (Wiesbaden: Harrassowitz, 1998).

[65] http://www.therestisnoise.com

么。这里读者不但可听到各章所讨论作品的详细的音响效果（有些是通过链接），还可看到一些作曲家的手稿及一些稀有的图片影像资料。如在第一章的网络资料中，我们不仅可听到分别用钢琴和交响乐队演奏的施特劳斯《莎乐美》的动机，还可看到当时报上登载的广告。在后来章节的网络资料中，我们可以看到勋伯格在美国生活的片断，也可听到他在格什温去世后用德语口音十足的英文致辞。在为第十五章提供的音响资料中，有郭文景音乐片段，也有《红色娘子军》的链接。在书中，罗斯的音乐分析则尽可能的简洁，点到为止。他能用很精确但简单明了的语言，或点明伯恩斯坦通俗歌舞剧《西区故事》与勋伯格先锋派音乐的联系，或指出斯特拉文斯基《春之祭》中对俄国民间音乐的引用，或凸现简约派作曲家音乐与美国通俗音乐的互动。如在论述科普兰作曲手法之变时，他以科普兰1930年创作的现代风格的《钢琴变奏曲》为例，指出此作品与科普兰后来所创作之《阿帕拉契亚之春》中所用的和声语言的截然不同。这里科普兰没有用其后来所惯用的甜美和弦，而是用了很多不协和音，有很强的无调性倾向。表面上看来，科普兰只是在技法上的改变，但更深层次的原因却是罗斯福推广"新政"时代的艺术大众化的政策变更。这样的叙述方式不仅使学习音乐专业的读者能得其要旨，对音乐技术不感兴趣的外行读者也能理解音乐与时代的紧密联系。

《噪音》的可读性不仅指罗斯的文笔，还指他书中内容的包罗万象——从施特劳斯的歌剧《莎乐美》、《埃莱克特拉》，贝尔格的《沃采克》、《璐璐》，斯特拉文斯基的《玛弗拉》、《浪子的一生》，到亚当斯的《尼克松在中国》、《原子博士》；从勋伯格创立十二音体系的来龙去脉，到颇受亚非音乐影响的史提夫·莱奇（Steve Reich，1936—）的简约派实践；从凯奇的《4分33秒》对西方古典音乐概念的公然挑战，到西贝柳斯、巴伯、布里顿、戈雷茨基（Henyrk Górecki，1933—）交响乐语言的传统回归；从斯托克豪森电子领域的独辟蹊径，到肖斯塔科维奇和普罗科菲耶夫对调性传统的执着；从格什温乐曲中对爵士乐节奏旋律和和声上的扩展，到德沃夏克对黑人灵歌的推崇和运用；从韦伯恩对十二音体系在节奏、力度、时值、音色上的拓展，到施尼特凯（Alfred Schnittke,1934—1998）对传统调性语言的开拓；从布列兹的目空一切，到梅西安的平易近人……此书所涉及的历史资料之丰富、所描绘的人物之逼真、所讲述的细节之有趣，令人不忍释手。学音乐的学生可以把它当做音乐史书来读（作为音乐史书，读者可以读到20世纪几乎所有的重大音乐事件、代表性人物、经典著作、发展趋势等），也可以把它当做音乐批评的范本来揣摩。非音乐专业的读者可以把它当做心理学、社会学、政治学甚至文学作品来读。

《噪音》一书的开始就不落俗套。罗斯不是像保罗·格利菲斯在《现代音乐简明史》一书中那样，从被后人誉为"德彪西的第一颗管弦乐定时炸弹"的《牧神午后前奏曲》开始，[66]也不是从为无调性音乐的诞生拉开了序幕的李斯特的自由转调手法中探寻，或是从勋伯格创作的第一首无调性作品《三首钢琴曲》（Op.11）找寻根源，更没有像柏林爱乐乐团的第六任常任指挥拉特尔（Simon Rattle）在其主持的七集专题音乐片《离家：20世纪交响音乐巡礼》那样从瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》序曲中游移不定的和弦

[66] Paul Griffiths, *Modern Music: A Concise History* Revised edition（London:Thames and Hudson,1994）, pp.7—12.

开始,[67]而是以一件看似不起眼的事件——施特劳斯《莎乐美》1906年5月16日在奥地利城市格拉茨的演出(此剧5个月前,即1905年12月19日已在德国的德累斯顿首演)——拉开帷幕。这样的开场很有匠心,也极具寓意。这不仅是因为施特劳斯的《莎乐美》及其后的《埃莱克特拉》的音乐语言已接近无调性,更重要的是这晚演出中所出现的人物。除施特劳斯亲自担任指挥外,到场观看的有马勒夫妇、普契尼、勋伯格及其六个弟子(包括贝尔格、韦伯恩)、勋伯格的第一任妹夫策姆林斯基(Alexander Zemlinsky,1871—1942)、小约翰·施特劳斯的遗孀等,当时只有17岁的希特勒也很可能在观众席中。刚在维也纳目睹过马勒指挥瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》的希特勒后来告诉施特劳斯的儿子,他是从亲戚那里借了钱来格拉茨看演出的(第4页)。德国、奥地利、意大利音乐巨人的光临预示着20世纪音乐将要经历的传统与现代的冲突转化历程,希特勒的出现则为书中重点叙述的音乐与政治的不可分割埋下了伏笔。20世纪初的欧洲乐坛正处于空前的动荡之际,众多的音乐流派虽各成一体,但都力图挣脱古典音乐传统的桎梏。以德彪西、萨蒂所代表的法国作曲家寻求突破的方式是从东方和爵士乐吸取灵感。而以勋伯格为首的第二维也纳学派则致力维护德奥音乐在古典音乐领域的霸主地位(至少勋伯格本人是这样声称的),竭力以纯理性的方式寻求突破。直觉的法国先锋派与理性的“十二音主义者”形成了鲜明的对比,以巴托克、斯特拉文斯基为代表的“原始主义”和以兴德米特、萨蒂和法国六人团为代表的“新古典主义”同样显现了当时音乐艺术的多样化倾向。但是欧洲政局的变动却使勋伯格、阿多诺、巴托克、兴德米特、拉赫玛尼诺夫、克伦培勒(Otto Klemperer,1885—1973)等欧洲古典音乐界的精英聚集到了美国西海岸的洛杉矶。特别具有讽刺意味的是,具有强烈共产主义思想的科特·威尔(Kurt J. Weill,1900—1950)竟然阴差阳错地和被十月革命剥夺了资产的斯特拉文斯基搞到了一起。当以普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇为代表的“社会主义现实主义”作曲家在斯大林的高压制度下渴求自由时,生活在所谓自由世界里的科普兰和其同时代的进步作曲家也不免因思想“左倾”而遭麦卡锡的责难。

《噪音》一书中最精彩的部分是对希特勒、斯大林的音乐嗜好的阐述以及政治对20世纪音乐创作的影响的讨论。曾几何时,学界谈到纳粹时期的德国音乐问题时,关注的多是谁有罪谁无罪的问题。对希特勒本人的音乐喜好及其与音乐有关的活动却较少注目。希特勒对瓦格纳音乐的推崇是众所周知的,但《噪音》一书中透露的诸如希特勒在1906年5月8日看完马勒指挥的《特里斯坦与伊索尔德》后决定到维也纳学习歌剧指挥和绘画;在二战后期打算把伤兵运到拜罗伊特城(Bayreuth),以通过听瓦格纳歌剧而加速伤口愈合的计划;福特温格勒从赢得国际舆论支持的角度,如何成功地劝说希特勒不要忘了为施特劳斯庆贺生日等细节却鲜为人知。希特勒对瓦格纳的喜爱几乎到了顶礼膜拜的程度,他不但定期去拜罗伊特城参加瓦格纳歌剧节,而且和瓦格纳的家人也走得很近。希特勒上台前和上台后的许多反犹太言论都与瓦格纳的著述(特别是《音乐中的犹太精神》、《帕西发尔》中)所表述的反犹情绪相吻合。罗斯从一些照片上还注意到,希特勒演讲时的姿态与马勒的指挥风格不无相

[67] Simon Rattle, Melvyn Bragg, *Leaving Home: Orchestral Music in the 20th Century* (Princeton, NJ: Films for the Humanities & Sciences: Distributed by RM Associates, 2002, [1996]).

似之处。具有讽刺意义的是，马勒的侄女最后还是死在了集中营里。希特勒虽然酷爱音乐，但他并不喜欢奥尔夫、菲特兹纳的音乐。虽然卡拉扬是纳粹分子，但希特勒并不喜欢他，福特温格勒才是他最喜欢的指挥。罗斯认为，德国音乐家与纳粹政权的合作，不应简单地理解为是他们迫于强权政治的压力，不得已在艺术上做出的妥协，艺术家是政治的牺牲品。在他看来，把罪过统统归咎于希特勒及其纳粹政府，把学者描绘成游弋在政治之外的无辜的受害者是非历史的，是对音乐家的主观神圣化。《噪音》一书通过对希特勒和施特劳斯、奥尔夫、菲特兹纳、福特温格勒、卡拉扬等德国音乐家的错综复杂关系的讨论，给读者展示出了一幅多色彩调的图画：那就是一些音乐家是如何不失时机地利用纳粹政府所提供的机会来寻求自身利益的（如施特劳斯在希特勒上台后说："感谢上帝，德国终于有了一个对艺术感兴趣的帝国首相。"见第305页）。在罗斯笔下，纳粹期间活跃的音乐家与纳粹政府的关系不仅仅是简单的命令者与被命令者的关系，他们与纳粹政府的妥协合作方式也是多种多样，其潜在的原因也不尽相同。而这种音乐为政治服务、艺术为自身牟利、艺术为实现个人企图的趋向也不始自希特勒1933年上台后，而有其深远的历史渊源。在历史地、客观地看待德国音乐家在纳粹期间的所作所为这一点上，罗斯显然与帕米拉·波特（Pamela M. Potter）《最德国的艺术：从魏玛共和国到希特勒第三帝国灭亡的音乐学与社会》一书中陈述的观点一致。[68]

与希特勒一样，斯大林也不是一般地喜欢音乐。"他的音乐趣味狭窄但不俗。他光顾莫斯科的波修瓦（Bolshoi）剧院，听电台播放的古典音乐，还用他不错的男高音唱民歌。他关注苏联制作的每一张唱片，并在唱片封套上分别写上'好'、'一般'、'坏'、'垃圾'的评语，他积攒的歌剧唱片就有九十三部"（第220页）。在伟大的卫国战争中，肖斯塔科维奇的《列宁格勒交响曲》总谱被军用飞机空运到被德军围困的列宁格勒，音乐家们从前线被调回来排练。德军指挥官闻讯后企图拦截但没有成功。结果《列宁格勒交响曲》在无人高地用大功率扩音器播放，不但极大地鼓舞了苏军的士气，也开了交响音乐直接参战的先例。但是斯大林对音乐的喜好并没有使苏联音乐家受益，反而给他们的创作设立了很多禁区。其结果是列宁时代苏联音乐界对现代音乐昙花一现的探索在斯大林时代不但完全停滞了下来（如提倡苏维埃现实主义的莫索洛夫的《铸造场》因采用磨擦式的节拍分层的节奏摇晃的金属片来模仿工厂的场景而被批判），就连坚持以调性语言创作的肖斯塔科维奇和从海外回归的普罗科菲耶夫也因"形式主义倾向"而成了重点批判的对象。斯大林时代不仅压抑了作曲家的创造性，也剥夺了艺术家生存的权利。斯大林去世时，日丹诺夫事件时被批判的苏维埃作曲家除肖斯塔科维奇等有限的几人外，幸存下来的屈指可数。

政治、社会和意识形态对音乐创作的干涉并不限于极权国家，就连号称自由世界的美国也不例外。比如，就因为同情共产主义的"左倾"理念，美国联邦调查局在二战结束后就专门为因创作《阿帕拉契亚之春》而获得普利策奖的科普兰设立了档案。"1951年当科普兰结束六个月的欧洲和以色列之旅回到美国时，时任联邦调查局长的胡佛给美国中央情报局长写的条子上说："科普兰在国外已有一段时间了，他于1951年6月25

[68] Pamela M. Potter, *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich* (New Haven and London: Yale University Press, 1998).

日乘 TWA6022－C 次班机从印度孟买回到了纽约。如果你能为本局提供你们收到的任何有关他在国外活动的信息，我们将不胜感激'"（《噪音》第 379 页）。1953 年 5 月 22 日科普兰收到电报，让他三天后到麦卡锡主持的"调查委员会"正式受审，直到两年半以后，才以"证据不足，不予起诉"结案。[69] 与科普兰相比，同时受麦卡锡主义审讯的"左翼"作曲家艾斯勒（Hanns Eisler，1898—1962））就没有那么幸运了，在逃离了纳粹德国的迫害后，艾斯勒最终还是没有逃脱被非美委员会冠以"音乐的马克思"和"好莱坞最大的苏联间谍"的罪名，于 1948 年 3 月同妻子双双被驱逐出境的噩运。在"麦卡锡主义"最猖獗的时期，被列入美国国务院黑名单的著名作曲家还有塞欣斯（Roger Sessions，1896—1985）、汤普森（Randall Thompson，1899—1984）、汤姆森（Virgil Thomson，1896—1989）、哈里斯（Roy Harris，1898—1979）、伯恩斯坦等。二战后，美国在德奥的驻军政府以避免重新激起北欧日耳曼民族情绪为由，禁止演奏西贝柳斯的《芬兰颂》，大力提倡美国音乐（特别是科普兰、汤姆森的作品）。60 年代初，当美国试图向全世界展示其民主社会的优越性时，音乐又一次被利用，如冷战时期美国政府对先锋派音乐的财政上的支持，与其说是对音乐事业的扶植，不如说是意识形态上的统战。

罗斯反对音乐可以脱离社会而存在的"自律性"的音乐观念，强调时代背景知识对理解音乐作品的价值。这点从他对李格第的生活背景（李的家人被纳粹杀害，在强权政治下长大，直到 1956 年时才在维也纳申请难民身份［《噪音》第 465—469 页］）与作品，另外对施托克豪森背弃传统作曲理念的理解也可窥见一斑。施托克豪森的父母都死在二战中，父亲是作为纳粹军人死在前线，精神上有病的母亲则死于纳粹所谓的"安乐死计划"。"施托克豪森青少年时所经历的是什么？是作为纳粹军队卫生员眼看着士兵痛苦地死去的悲惨而无助的场景，是试着为在战火中失去脸和嘴巴的战士喂水的恐怖场景，是往临时改成停尸场的教堂里搬运尸体，然后把死尸堆放在一起的场景。有了这样的理解，当我们再看这些作曲家所写的作品时，就会理解为什么对他们来说，继续 19 世纪晚期和 20 世纪初期的音乐传统会是如此之难"。[70]

《噪音》的人物的生动描写也是此书受读者欢迎的原因之一。在罗斯的笔下，勋伯格等由于法西斯的兴起而避难美国的欧洲音乐巨人和普通人一样，既为柴米油盐所困扰（在二战前后的美国以创作为生并不是一件很容易的事，连深受听众喜爱的科普兰在很长一段时间内也不得不靠为电影配曲维持生计），也有平常人所有的喜怒哀乐（"勋伯格 1934 年搬到了加州，买了一辆福特轿车，兴奋地宣称：'我被载到了天堂！'"，第 260 页），甚至免不了俗人的小肚鸡肠。1942 年当美国国家电台播放肖斯塔科维奇的《列宁格勒交响曲》时，绝大多数移民作曲家听了都表现出极大的心理不平衡（"既嫉妒又愤愤不平"）。与一般人想象中的不食人间烟火的作曲家不同，20 世纪的音乐巨头并非都视金钱为粪土。以斯特拉文斯基为例，斯氏对金钱的喜爱和他的精明是所有对其生平有研究的学者都公认的事实。1984—1985 年出版的《斯特拉文斯基通信选录》第三卷中，

---

[69] 关于科普兰受审一案，可参见 Howard Pollack, *The Life and Work of an Uncommon Man*（New York: Henry Holt, 1999）, pp.454-460.

[70] Charlotte Higgins, "Resounding Guardian First Book Award Victory for The Rest Is Noise", http://www.guardian.co.uk/books/2008/dec/03/guardian-first-book-alex-ross-rest-is-noise, retrieved June 15, 2009. 又见 Alex Ross, "Supersonic", *New Yorker*（October 13, 2008）, p.147.

有近一半的篇幅是斯特拉文斯基与三个出版商的协商记录，第二卷中也有相当的篇幅是关于斯特拉文斯基和亲戚之间的金钱往来，其中的一篇附录是斯特拉文斯基因没有得到付款而打官司的记录。[71]最近出版的《斯特拉文斯基：第二次流放：法国和美国，1934—1971》甚至暗示省钱是斯氏与克拉夫特（Robert Craft）多年来能亲密相处的原因之一。[72]在西方音乐学界，皮埃尔·苏韦钦斯基（Pierre Souvtchinsky，1892—1984）实为斯特拉文斯基《音乐诗学》的真正作者一事已是众所周知的事实，但这位极其崇拜斯氏的批评家和哲学家在二战后与斯氏的反目却不为常人所知。罗斯注意到苏韦钦斯基在40年代后期，不但开始贬低斯特拉文斯基，还转而崇拜斯的攻击者布列兹，称布为"莫扎特"（第383—384页）。勋伯格和斯特拉文斯基对同情他们遭遇而请他们为电影谱曲的好莱坞制片商毫不留情，尽可能地抬高稿酬。关于勋伯格抛弃传统调性体系转向自由无调性的过程，一般的说法虽也提到他此时个人生活中所经历的危机，但多强调勋伯格的理性思考与无调性产生的必然性。罗斯却不以为然，在《噪音》一书中，他用生动的笔触描述了勋伯格个人生活危机对他音乐语言的影响。1908年5月勋伯格发现他的太太与表现主义画家盖斯特尔（Richard Gerstl，1883—1908）在私通。这事弄得沸沸扬扬，最后以盖斯特尔11月4日（也就是勋伯格作品音乐会的当晚）赤身裸体地面对着镜子上吊而终。格利菲斯虽然也提及勋伯格妻与盖斯特尔有染之事，但他猜测这一丑闻只是加剧勋伯格向无调性音乐转化的动因之一。[73]罗斯则认为，这场闹剧对勋伯格音乐语言的改变有直接的影响，与其说无调性的发明是勋伯格理性思考的结果，不如说是他内在情感的暴露。至于勋伯格后来所做的自我神话般的解释，自然是不可全信的。的确，如果我们留意一下子勋伯格此时的作品就不难发现其中所表现出的极端恐惧、孤寂、无助、焦虑与沮丧。勋伯格的心胸狭窄、爱嫉妒的特性，在书中也有很生动的描述。如当贝尔格的《沃采克》于1925年12月14日在柏林首演大获成功时，身为老师的勋伯格对贝尔格的成功不但不表示祝贺，反而很"嫉妒"，令当时在场的阿多诺颇为惊讶。还有，当他信奉共产主义思想的学生艾斯勒由于其音乐为人民大众的理念所囿，不再对勋伯格脱离现实的现代音乐感兴趣时，勋伯格恼羞成怒地指责艾斯勒"背叛"了他。另外，1949年秋，勋伯格在一次电台讲演中公开挖苦科普兰。同样，马勒和施特劳斯的孩子般的斗气，施特劳斯二战结束时的恐惧与自持[74]，"斯特拉文斯基对布列兹的忍让和讨好（为和布列兹搞好关系，75岁高龄的斯还气喘吁吁地爬多级楼梯去拜见布），普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇之间的相互不服气（普挖苦肖不会写旋律，肖则讽刺普让别人帮着配器），布列兹的逮谁骂谁（痛批斯特拉文斯基、把凯奇比做"表演的猴子"不算，连他老师梅西安的《图伦加利略交响曲》也被他贬为"妓院音乐"）等细节

[71] Robert Craft ed., Selected Correspondence (London:Faber,1984—1985),ii and iii.

[72] Stephen Walsh, *Stravinsky: The Second Exile: France and America,1934—1971* (Knopf,2006).

[73] Griffiths, *Modern Music*,pp.26—27.

[74] 1945年4月30日11时，一队美军吉普车在少校约翰·克来默的带领下开到施特劳斯的车道上。当听到他们必须在15分钟之内离开的命令时，"手里攥着证明他是西乔治弗基尼亚摩根镇荣誉市民的证书和《玫瑰骑士》部分手稿的施特劳斯走到克来默的吉普车前说：'我是作曲家理查德·施特劳斯'。克来默的脸色顿时亮了起来，因为他是施氏的乐迷。接着一块'不可擅入'的牌子就插在了草坪上"（《噪音》第343—344页）。

也都为此书增色不少。需要指出的是,罗斯把这些细节编织到他的叙述中,并不是要贬低这些20世纪的音乐巨人,更无意通过爆料名人私生活来哗众取宠,而是要破除读者心中对作曲家神话般的幻觉。在他的眼里,"这些作曲家既不是圣人,也不是魔鬼,他们只是在倾斜的舞台上有缺陷的演员"。[75]

《噪音》一书中所涉及的作曲家及风格流派甚多,"十二音主义"、"序列音乐"、"新古典主义"、"偶然音乐"、"爵士音乐"、"先锋派与实验音乐"等的代表人物不说,单就过去半个世纪涌现出的新人物就数不胜数。从美国简约作曲家和即兴钢琴演奏家泰瑞·赖利(Terry Riley,1935—),到喜欢采用电子装置的英国作曲家费尼霍夫(Brian Ferneyhough,1943—);从自由派爵士音乐家约翰·柯川(John Coltrane,1926—1967),到70年代才出生的作曲家和钢琴家托马斯·阿代思(Thomas Adès,1971—);从曾为凯奇和施托克豪森的门生,但同时拥抱音乐为大众服务理念的热夫斯基(Frederic Rzewski,1938—),到英国先锋派作曲家卡迪尤(Cornelius Cardew,1936—1981)可谓应有尽有。但是,众多的人物如果写不好就很容易使读者乏味,而作者论述这些作曲家的方式却很独特。与其他类似著述,为勋伯格及其弟子、巴托克、斯特拉文斯基、兴德米特、梅西安、施托克豪森、凯奇等这些20世纪音乐重量级人物各设立一章节的做法不同,他把这些人物就像交响乐中的主题动机一样来处理,关键的时候出现一下。由此可见,《噪音》的组织原则可大致分为四类:以论题为纲;以人物为焦点;以人物为主线贯穿时代;以人物贯穿主题。其中以论题为纲的章节最多,如第三章(大地之舞:《春之祭》、民间音乐、爵士音乐)、第六章(网城:20年代的柏林)、第七章(恐怖的艺术:斯大林时代的苏联音乐)、第八章(为众生的音乐:罗斯福时代的美国音乐)、第九章(死之赋格:希特勒时代的德国音乐)、第十章(零点:美国军队与德国音乐,1945—1949)、第十一章(挑战新世界:冷战与50年代的先锋派)、第十四章(贝多芬错了:急速爵士乐、摇滚乐与简约主义者)、第十五章(塌陷的圣殿:世纪末的音乐)。完全以人物为主的只有两章,即第五章(从丛林中出来的精灵:西贝柳斯的孤独)和第十二章("格莱姆斯!格莱姆斯!"布里顿的激情)。以人物为线贯穿时代的和以人物贯穿主题也各有两章,分别为第一章(黄金时代:马勒、施特劳斯、19世纪末的维也纳)、第四章(隐形人:从埃凡斯到埃灵顿的美国作曲家)和第二章(浮士德博士:勋伯格、德彪西、无调性)、第十三章(锡安园:梅西安、李格第与60年代的先锋乐派)。

值得注意的是全书唯一专门论述人物的两章不是留给如凯奇、施托克豪森或布列兹这样的激进人物,而是给了布里顿和西贝柳斯这两位通常被认为是"保守"甚至是"反动"的调性作曲家。罗斯对西贝柳斯和布里顿的侧重显然是有其深刻用意的。正如休伊特在书评中所指出的那样,这一做法实际上代表了罗斯对多年来20世纪音乐研究主流观点的挑战。一般正统的观点是把20世纪作曲家分为两派:即以勋伯格、布列兹等为代表的作品不被普通听众接受的现代派和以布里顿、肖斯塔科维奇、西贝柳斯为代表的作品较为大众喜闻乐见的所谓保守派。这一分法有其主观的价值取向,那就是抬高无调性作曲家,贬低有调性作曲家。虽然前者以其与传统美学相悖的理念,阴冷、刺耳、怪

[75] Bryan Appleyard,"The Rest is Noise: Listening to the 20th Century by Alex Ross",*The Sunday Star Times* (February 24, 2008).

诞、奇异的音响，疏远了广大的听众，但在学术界里（特别是阿多诺关于现代音乐的理论和布列兹本人的檄文），他们却代表了进步，展示了现代性。在这里，罗斯不认为发明了一种新的体系是评价音乐是否现代的主要标准。相反，对现代世界的开放态度和如何尝试着在音乐上理解现代世界才应是评判的主要原则。[76]

《噪音》所要达到的目的之一是要打破严肃（或艺术）音乐和通俗音乐之间的界限。罗斯用众多的事例表明，从内在本质上来讲，不能说"严肃"的就一定比"通俗"的音乐语言更现代，反之亦然（第 xiii 页）。在他看来，流行音乐、民间音乐、严肃音乐的疆界线在 20 世纪的音乐创作中从来就没有泾渭分明过，正因为如此，后来所谓"跨界音乐"的兴起也就没有什么可稀奇的了。《噪音》中不惜用相当的篇幅（如第四章"隐形人：从埃凡斯到埃灵顿的美国作曲家"和第十四章"'贝多芬错了'：急速爵士乐、摇滚乐与简约主义者"）来论述 20 世纪大众通俗音乐与严肃音乐的互不可分性，其用意不言而喻。与休伊特在其《修补裂痕》一书中所展示出的忧心忡忡的矛盾心态不同，罗斯不愿意对艺术音乐在世界范围内普遍呈现出的多样性以及眼下由于调性复归而带来的复杂局面，做出肯定的或否定的价值判断。面对古典音乐在西方日趋边缘化的趋向，他也没有像休伊特那样开出神奇的药方，而是处之泰然。这也是为什么在《噪音》一书中既有关于拉威尔、瓦列兹、布里顿、艾夫斯、考威尔（Henry Cowell，1897—1965）、皮斯顿（Walter Piston，1894—1976）、梅西安、诺诺（Luigi Nono，1924—1990）等的讨论，又不乏关于流行音乐家库克（Will Marion Cook，1869—1944）、埃灵顿（Duke Ellington，1899—1974）、戴维斯（Miles Davis，1926—1991）和"比波普"（bebop）、"地下丝绒"（Velvet Underground）的章节。甚至对"跨界音乐"的兴起、数码采样和拼贴手法在当代作曲家中的广泛运用，他也能泰然述之。

在《噪音》一书中，罗斯有意把论述的焦点从维也纳、巴黎转到了纽约、洛杉矶。但他的叙述并非只着眼于美国大众娱乐文化垄断全球的现状，而是把目光投向整个 20 世纪，历史地回顾美国作曲家所走过的历程：从 20 年代格什温在对爵士乐吸收的同时不忘对贝尔格音乐技法的崇敬，到艾夫斯用业余时间创作出融合美国传统音调的复节奏复织体的独特语言；从科普兰早期现代音乐的尝试，到其平易近人的大众化音乐风格的形成；从曾为凯奇学生但偏爱西贝柳斯的现代主义者费尔德曼（Morton Feldman，1926—1987），到将节奏、旋律、和声和配器简约化处理的格拉斯。《噪音》一书中不仅充满了诸如马勒 1907 年初到美国时如何对新世界展现出的活力如痴如醉，米约（Darius Milhaud，1892—1974）与斯特拉文斯基光顾爵士乐俱乐部，瓦列兹记录纽约街头音乐等细节，还有作者就斯特拉文斯基《圣诗交响曲》中的切分节奏可能来自美国音乐的启发等问题所做的推断。此外，罗斯对美国在 20 世纪所承担的角色也倾注了一定的注意力。由于当今社会流行的绝大多数通俗音乐形式皆源自美国，《噪音》中自然有相当的篇幅阐述美国的大众音乐。除了流行音乐外，作为美国人，罗斯自然不会忽视美国在 20 世纪音乐文化发展中所起的中心作用。如二战时为欧洲音乐家提供避难所，1933 年到 1940 年罗斯福"新政"对艺术音乐大众化的推动，战后援助欧洲经济复兴的马歇尔计划，美国中央情报局为扶持欧洲所谓的战后民主制度而对先锋（下转第 119 页）

[76] Ivan Hewett, "Modern Music is More than Noise", *The Daily Telegraph* (23 May, 2008).

果的属性。《教程》是部好书,它除了非常突出地体现学术研究的新信息,具有写作语言的学术性斟酌和准确之外,应该说,对于和声学习的学科建设性价值才是在对它做出评价时尤其应该明确指出的。

"理论永远不应该走在创造之前",[19]因此音乐分析是从理论上认识音乐的唯一途径。无论是单声部时期、多声部发展还是20世纪音乐中,无论是纵向还是横向,无论是音乐作品的结构组成部分还是音乐作品的整体,和声分析都是我们面对音乐创作做出分析的第一步。即便是在20世纪,功能和声仍然被一部分专业作曲家坚持,被大多数"业余"音乐家广泛使用,在其范畴(调性音乐)中的发展仍在继续;从19世纪初开始的西方的和声教学,从20世纪初开始的中国的和声教学,始终都在功能和声分析的领域中活力充沛地前行;我们对和声分析教学的紧要性和教学原则的认识,来自于对多年的和声教学及其应用效果的分析,有关和声分析的研究和教学也必然应该和可以继续前行。和声分析是音乐分析的基础,我们听一部交响曲,其体念必要从前面的乐章开始才能找到结局,和声分析就是音乐分析的第一乐章,因为从它开始我们才能把认识持续到最后的终乐章,才能最后真正听懂整部交响曲。

其他参考文献:

黎英海《汉族调式及其和声》(修订版),上海音乐出版社2001年版。

于苏贤《申克音乐分析理论概要》,人民音乐出版社1993年版。

沈一鸣《和声学新编》,上海音乐出版社1999年版。

〔德〕保罗·兴德米特《作曲技法·理论篇》(第一卷),罗忠镕译,人民音乐出版社1983年版(原书1945年出版)。

〔美〕约翰·怀特《音乐分析》,张洪模译,上海文艺出版社1981年版。

作者单位:华东师范大学艺术学院兼职教授

[19] 勋伯格《和声的结构功能》,茅于润译,上海文艺出版社1981年版,第229页。

(上接第103页) 派音乐经费上的支持,美军对达姆施塔特"新音乐训练班"的赞助等。对兴起于美国并产生全球性影响的"简约派"代表性人物莱奇、赖利、格拉斯、拉·蒙特·扬当然更不忘大书特书,甚至对现在看来已不十分重要的美国作曲家拉格尔斯(Carl Ruggles,1876—1971)和弗吉尔·汤姆森也不吝惜笔墨。

读《噪音》让我想起今年5月刚退休的耶鲁大学中国近代史教授史景迁(Jonathan D. Spence)。与一般的学者不同,史氏的著述不仅在学术界人人称颂,在普通读者眼里也都是佳作。他的《曹寅与康熙帝》、《王氏之死》、《改造中国》、《康熙自我肖像》、《天安门》、《利玛窦的记忆之宫》、《上帝的中国之子》等,几乎每本都是畅销书。他的《寻求现代中国》1990年出版后,不仅被欧、美、澳、新等国的大专院校定为教科书,同时也被《纽约时报》和《洛杉矶时报》荐为最佳著作。已故黄仁宇先生的《万历十五年》也是同样既受学界认可又为普通读者所欢迎的著作。可惜这样的学者太少了。而《噪音》即是这样的著述,笔者相信,它的问世,不仅会带动20世纪音乐唱片及音像制品的销售,还将激起更多音乐爱好者对20世纪音乐作品的兴趣,从而推动20世纪音乐作品的推广与普及。

作者单位:新西兰国立UNITEC理工学院语言研究系